



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1996

**Amazonen und Tugendheldinnen: zur Ikonographie der 'femme forte' im 17.
Jahrhundert**

Berndt, Frauke

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-125939>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Berndt, Frauke (1996). Amazonen und Tugendheldinnen: zur Ikonographie der 'femme forte' im 17. Jahrhundert. *Frühneuzeit-Info*, 7:276-281.

HERAUSGEBER

INSTITUT FÜR DIE ERFORSCHUNG DER FRÜHEN NEUZEIT

REDAKTION

ANDREAS BRANDTNER
PAUL EBNER
DANIELA ERLACH
CHRISTA HAMMERL
ANITA HUBER
LEO KAMMERHOFER
CHRISTOPHER LAFERL
CHRISTINA LUTTER
MARTIN C. MANDLMAYR
CHRISTA MÜLLER
WOLFGANG NEUBER
FRIEDRICH POLLEROS
MARKUS REISENLEITNER
ANDREA SOMMER-MATHIS
ARNO TRANINGER
KARL VOCELKA

MANUSKRIPTE ERBETEN AN

INSTITUT FÜR DIE ERFORSCHUNG DER FRÜHEN NEUZEIT
1080 WIEN, LEDERERGASSE 33/12

FÜR UNVERLANGT ZUGESANDTE MANUSKRIPTE
WIRD KEINE HAFTUNG ÜBERNOMMEN.

FRÜHNEUZEIT-INFO

HERAUSGEGEBEN VOM
INSTITUT FÜR DIE ERFORSCHUNG
DER FRÜHEN NEUZEIT

1996
JAHRGANG 7 · HEFT 2

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DES BUNDESMINISTERIUMS FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG
UND KUNST IN WIEN, DER KULTURABTEILUNG DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDESREGIERUNG
UND DER MÜNZE ÖSTERREICH

ISSN 0940-4007

© 1996 BY BÖHLAU VERLAG GES.M.B.H. UND CO. KG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte,
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen,
der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege
und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwertung vorbehalten.

EINBANDENTWURF: ELMECKER+REUTER, WIEN
SATZ: ANITA HUBER / MARKUS REISENLEITNER / ARNO TRAININGER
DRUCK: NOVOGRAPHIC, A-1238 WIEN

ARTICLES APPEARING IN THIS JOURNAL ARE ABSTRACTED AND INDEXED
IN HISTORICAL ABSTRACTS AND AMERICA: HISTORY AND LIFE

Inhalt

A U F S Ä T Z E

JAROSLAV ČECHURA Broumov 1615-1754: Ein Kapitel des protoindustriellen Stadiums in Europa	195
ESTHER SÜNDERHAUF Im Labyrinth des Visus	215

B I B L I O G R A P H I E

HERBERT KARNER Die Wiederentdeckung des österreichischen Barock in der Kunstgeschichte	234
CHRISTA MÜLLER Arbeiten zur Sozialdisziplinierung in der Frühen Neuzeit. Forschungsbericht für die Jahre 1980-1994. Zweiter Teil	240

P R O J E K T B E R I C H T E

ISTVÁN MONOK Die buchgeschichtlichen Forschungen in Szeged 1980-1995	253
WERNER OECHSLIN Et visui et vsui – Privatbibliothek Werner Oechslin	259

I N T E R V I E W

ANDREAS BRANDTNER UND ANITA HUBER Die seltsame Welt der Frühen Neuzeit – Interview mit Anthony Grafton	263
---	-----

V E R A N S T A L T U N G E N

Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert	269
Quelle, Text, Edition	270
La música y la danza en las imágenes de fiestas populares y cortesanas en el Sur de Europa	272
Kryptogrammatik – Eine grammatische Technik als Modell wissenschaftlicher Theoriebildung seit der Renaissance	274

Amazonen und Tugendheldinnen – Zur Ikonographie der *femme forte* im 17. Jahrhundert 276

Druckgraphik, Zeichnung und Buchmalerei in Schlesien ca. 1550 - ca. 1560 281

Broumov 1615-1754:

Ein Kapitel des protoindustriellen Stadiums in Europa

VON JAROSLAV ČECHURA (PRAG)

Es ist schon mehr als ein Vierteljahrhundert seit der ersten Formulierung der Ausgangshypothese verfließen, auf deren Grundlage der Begriff 'Proto-Industrialisierung' entwickelt wurde. Bei dieser Thematik handelt es sich um eine ungemein interessante, komplexe und gleichzeitig widerspruchsvolle Problematik. Dies wird auch sicher durch die kontinuierlich fortgesetzte Diskussion belegt – eine Diskussion, die zweifellos eine der umfangreichsten in der Historiographie der sozialgeschichtlichen Forschung darstellt. An dieser Stelle kann ich natürlich nicht die Fäden der rund um die „Proto-Industrialisierung“ geführten Polemiken entwirren; ihre Darstellung war jüngst Gegenstand von zwei Forschungsberichten.¹

Die vergangenen Jahre brachten ziemlich grundlegende Modifikationen der Ausgangskonzeption mit sich, so daß es heute angebracht ist, von einigen im wesentlichen selbständigen Theorien zu sprechen.² Die vorliegende Studie will eine der Möglichkeiten weiterer Erforschung aufzeigen. Sie will zugleich darauf hinweisen, daß das Thema nicht erschöpft ist und daß es durchaus möglich ist, bei adäquater Strategie neue Interpretationsmöglichkeiten zu erschließen oder sogar direkte Alternativen zu den Grundkonzepten, bzw. Modifikationen der Grundauffassungen zu entwickeln.

Auf diesen Voraussetzungen beruht meine Arbeit, deren Ziel die Darstellung des korporativen Rahmens einer besonders dynamischen Entfaltung der Proto-Industrie im Bereich der Leinwandweberei in Ostböhmen auf der Herrschaft des Benediktinerklosters Broumov (Braunau) von Anfang des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts anhand der Analyse eines bisher unbekannten Komplexes von Quellen ist. Die Studie basiert auf der Analyse der Quellen, die sich auf die Broumover Proto-Industrie beziehen; die theoretische Seite des Problems wird mit Absicht nicht vordringlich behandelt, erst im abschließenden Teil der Arbeit findet sie größere Beachtung. Damit wird allerdings nicht auf das reiche theoretische Instrumentarium, das die Diskussion der europäischen Konzepte der Proto-Industrie brachte, verzichtet.

Die Herrschaft Broumov lag im östlichen Zipfel Böhmens, dicht an der Grenze zwischen Böhmen und Schlesien. Es geht um ein Gebiet, das schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts deutsch besiedelt war. Das Broumover Gebiet stößt direkt an ein anderes Grenzgebiet Böhmens, das Riesengebirgsvorland, das zu einem der „Kristallisationsgebiete“ des Konzepts der Proto-Industrie in der Auffassung Peter Kriedtes, Hans Medicks und Jürgen Schlumbohms wurde.³ Von Bedeutung

für die von uns behandelte Thematik ist die Tatsache einer parallel laufenden „Refeudalisierung“⁴ oder einer sozialen Disziplinierung.⁵ Ebenso fällt die Rekatholisierung ins Gewicht. Beachtung verdient auch die ethnische Struktur der Herrschaft, die einen Vergleich des institutionellen Rahmens, innerhalb dessen sich die Broumover Proto-Industrie entfaltete, einerseits breit gefaßt mit dem „deutschsprachigen Territorium“ ermöglichte, darüber hinaus aber auch eine geeignete Handhabe für die Erfassung der Unterschiede in der Strukturierung des Großgrundbesitzes unter ähnlichen Naturbedingungen innerhalb des breiteren Rahmens des sogenannten Agrardualismus,⁶ der das Mitteleuropa der frühen Neuzeit prägte, bot.

Diese vielleicht eigenartig ausgestaltete Ausgangsform der Broumover Proto-Industrie läßt sich gut mit dem von Sheilagh C. Ogilvie bei der Erforschung der württembergischen Textil-Proto-Industrie im Schwarzwald angewandten Verfahren vergleichen.⁷ Der Vergleich beider Gebiete ließ inzwischen ziemlich eigenartige Züge des Broumover „Leinwandbooms“ hervortreten, der von der Obrigkeit am Ende des „krisenbetroffenen“ 17. Jahrhunderts organisiert und korporativ reguliert worden war. In methodischer Hinsicht läßt sich leicht an ihre Analyse der Rechnungen der Innungen anknüpfen. Sie deutet an, daß sich diese „feudalen“ oder „traditionellen“ korporativen Organisationen durch eine Reihe von Zügen auszeichneten, die man unter Umständen als rational bezeichnen kann, indem sie sich jeweils den zeitgenössischen Verhältnissen und Veränderungen anpassten. In diesem Sinn kann man sie nicht als eine überholte soziale Institution betrachten. Ich gehe davon aus, daß es möglich ist, anhand einer ähnlichen Anwendung des analytischen Ansatzes, der bewußt einige klassische Erklärungskonzepte, die fast unausweichlich in die Falle „konzeptioneller Apriorismen“ führen, außer acht läßt, auch im Gebiet des tschechisch-schlesischen Grenzlandes vielleicht ähnliche, sogar bisher unbekannte Formen der Proto-Industrie zu finden.⁸

1. Das Kloster Broumov und sein Herrschaftsgebiet im 17. Jahrhundert

Die Herrschaft des Benediktinerklosters Broumov füllt buchstäblich die nordöstliche Ausbuchtung des Bezirkes von Hradec Králové (Königgrätz) in böhmisch-schlesischen Grenzgebiet aus. Hinsichtlich der topographischen Bedingungen handelt es sich um eine gebirgige, stark bewaldete

Ausstellungsbesprechungen

Amazonen und Tugendheldinnen Zur Ikonographie der *femme forte* im 17. Jahrhundert

Unter dem vielversprechenden Titel „Die Galerie der starken Frauen“ präsentierte das Kunstmuseum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt in einer aufsehenerregenden Ausstellung die Ikonographie der Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Zahlreiche öffentliche und private Sponsoren trugen dazu bei, daß 42 Gemälde zum Teil hochrangiger Künstler, vorwiegend Leihgaben aus italienischen, französischen und deutschen Museen, sowie etwa 150 Stiche und Zeichnungen vom 10. September bis zum 12. November 1995 in Düsseldorf zu sehen waren. Die meisten Exponate (38 Gemälde und eine Auswahl der Druckgraphik) konnten danach vom 14. Dezember bis zum 26. Februar in Darmstadt bewundert werden.¹ 57.000 Besucherinnen und Besucher verschlug es in die westfälische Landeshauptstadt und in die hessische Residenz. Der Ausstellungskatalog ist zum Preis von 98 Mark über den Buchhandel erhältlich.²

Da sind sie nun in einer repräsentativen Auswahl versammelt, die großen Königinnen und Tugendheldinnen aus Mythos und Bibel, Legende und Historie, welche einen der ersten Plätze im Bildinventar des Seicento und des Grand siècle behaupten: Artemisia, Königin von Karien und lebendiges Grabmal ihres Gemahls; Camma, Prinzessin von Galatien und bis in den Tod treue Gattenrächerin; Cloelia, ebenso keusche wie couragierte römische Jungfrau; Dido, Gründerin von Kathargo und leidenschaftlich Liebende; Esther, Jael und Judith, heroische Retterinnen ihres Volkes; Kleopatra, Königin von Ägypten und stolze Schöne; Lucretia, die als Opfer einer Vergewaltigung den Selbstmord der Schande vorzieht; Porcia, Republikanerin und Selbstmörderin um der politischen Sache willen; Semiramis, sagenhafte, von ihrem Sohn erdöhlte Königin von Assyrien; Sophonisbe, numidische Fürstin und starke Bündnispolitikerin; Susanna, über jeden Zweifel erhabenes Opfer von Schaulust und Verleumdung; Tomyris, Massagetenkönigin und Rächerin ihres Sohnes. Unter dem Druck der gegenreformatorischen Forderung nach Eindringlichkeit und Verständlichkeit der Vermittlung von Glaubensinhalten sind diese Heldinnen im letzten Viertel des Cinquecento als ‚barocke Pathosformeln‘ zum beliebten Gegenstand von Galeriebildern geworden. Dabei erfährt der bis dahin weitgehend von Aspekten der Marienikonographie bestimmte Topos der *femme forte* eine Erweiterung seines Interpretationsspielraums: Mythologische Göttinnen stehen neben christlichen Heiligen, Amazonen neben Sibyllen, legendäre neben historischen Gestalten. Bald verkörpern sie Gattenliebe, bald Gerechtigkeit und

Klugheit, bald Standhaftigkeit, bald Mäßigkeit und Demut. Den Grundstock der Ausstellung liefern die Illustrationszyklen moralphilosophischer Traktate: Der Jesuit Pierre Le Moine präsentiert die *Galerie des dames illustres* (1643) und widmet seine *Galerie des femmes fortes* (1647), von der das Ausstellungsprojekt den Titel übernimmt, ebenso wie Jacques du Boscs seine *La Femme Héroïque ou les Héroïnes comparées avec les Héros en toute Sorte de Vertus* (1645) der Gattin Ludwigs XIII., Anna von Österreich.

Die differenzierte und ideologisch diffizile Ikonographie der *femme forte* in der Bearbeitung und Variation durch die europäische oder auch nur durch die französische und italienische Malerei in einer pointierten Themenausstellung kunsthistorisch und kulturkritisch zu dokumentieren, das wäre an sich schon ein ebenso ehrgeiziges wie lohnenswertes Unternehmen gewesen. Die Leiterin der Düsseldorfer Graphischen Sammlung, Bettina Baumgärtel, und die Museumspädagogin Silvia Neysters stellen die präsentierten Gemälde darüber hinaus jedoch in den Brennpunkt eines dreifachen Interpretationsdurchganges:

Die Häufung der Heroindenarstellungen erscheint als direktes Ergebnis effektiven Mäzenatentums zweier einflussreicher Frauen: Maria von Medici und ihrer Schwiegertochter Anna von Österreich. Die vom Königtum ausgeschlossenen Witwen übernehmen für ihre unmündigen Söhne – die Florentinerin 1610, die Habsburgerin 1643 – die Macht. In den 1620er Jahren werden bedeutende Künstler wie Peter Paul Rubens, Guido Reni, Guercino und Orazio Gentileschi nach Paris eingeladen, um dort im Auftrag der Regentin die *femme forte* in Bildern wie beispielsweise Gentileschis *Das öffentliche Glück triumphiert über die Gefahren* (Kat. Nr. 1) zu feiern. Gleichzeitig reisen Künstler wie Valentin de Boulogne, Claude Vigon und Nicolas Régnier nach Italien. Hier ist vor allem Simone Vouet zu nennen, der ab 1613 für dreizehn Jahre in Rom arbeitet. Unter dem Mäzenatentum der Regentinnen entsteht in dieser Zeit die Ikonographie der französischen Hocharistokratinnen, die zum Zwecke einer auf die eigene Person zugeschnittenen Bildpropaganda auf traditionelle Allegorien wie die des Glücks, des Friedens und der Gerechtigkeit, vor allem aber auf so exklusive Topoi wie Minerva, Bellona und Pallas Athene zurückgreift. Außer Gentileschis Allegorie haben noch drei dieser Auftragsarbeiten ihren Weg nach Düsseldorf gefunden: Romanellis Dekoration der Gemächer Annas von Österreich im Louvre (Kat. Nr. 3), Vouets *Allegorie der Klugheit* (Kat. Nr. 4) und Gilbert de Sèves Porträt der *Anna von Österreich als Minerva* (Kat. Nr. 5). Die partielle Überschneidung von Tugend- und Herrscherinnenikonographien gibt den Düsseldorfserinnen Gelegenheit zu einer ideologischen Umwertung des Topos. Die *femmes fortes* werden kurzerhand zu weiblichen

Archetypen erklärt: „Sie verkörpern Eigenschaften, die sich Frauen zu eigen machten: nicht nur Mut, Tatkraft und Wehrhaftigkeit, sondern auch Weisheit, Erfindungsgabe, Reichtum und Unabhängigkeit“ (11).³

Gleichzeitig erhebt die „Galerie“ den Anspruch, jene Achse Rom – Paris zu dokumentieren, durch die das italienische Bildgut des ausgehenden 16. Jahrhunderts seinen Einzug in die französischen Sammlungen gehalten hat. Baumgärtel/Neysters zielen also neben dem Beweis unmittelbarer Auftragskunst auf eine kunsthistorische Begründung für das verstärkte Aufkommen der Heldinnenbilder ab, wenn die „Wechselbeziehung zwischen italienischer und französischer Kunst im 17. Jahrhundert anhand exemplarisch qualitativster Werke ihrer berühmtesten Vertreter“ vorgeführt werden soll (7). Die Bildauswahl beschränkt sich daher auf die Generation Simon Vouets, Hofmaler unter Ludwig XIII., und seiner Schüler. Unter diesen Prämissen verzichtet man gern auf solch berühmte Bilder wie die eines Philippe de Champaigne, die unter dem für die Ausbildung barocker Pathosformeln nicht zu unterschätzenden flämischen Einfluß entstanden sind. Dieser Verzicht wird erst am Punkt schmerzhaft, an dem man sich statt der exemplarischen Präsentation einer umfangreichen Dokumentation von Entstehungsskizzen, Zeichnungen und Bildvarianten einzelner Motive gegenübersteht, durch welche die horizontale Ordnung der Ausstellung – das Galerieprinzip – in die Vertikale verschoben und an manchen Punkten sicherlich gesprengt wird. Kunsthistorisch erhält man freilich nur wenig neue Einsichten, wenn etwa die alte Panofskysche Parallele von Judith- und Salome-Ikonographie oder die Parallele der Judith- und David-Ikonographie dokumentiert wird. Durch die eher verwirrende als für die primäre Fragestellung erhellende Materialfülle büßt die Themenausstellung einiges an Kohärenz ein. Die Rekonstruktion des Projektes wird durch die so versammelte Menge heterogenen Materials gründlich erschwert und ist ohne den von Romanistinnen und Kunsthistorikerinnen erstellten Katalog schlechterdings undenkbar.⁴

Schließlich werden die Buchillustrationen und Ausstattungsprogramme der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch in den diskursgeschichtlichen Kontext der italienischen und französischen *querelle des femmes* gestellt – und Jesuiten von Martin Le Franc bis Pierre Le Moine in feministischer Vereinnahmung kurzerhand zu den vornehmsten Anwälten der Emanzipation erklärt. Marie de Gournay, die „Gründigerin des französischen Feminismus“ (33), entfacht vor dem Hintergrund programmatisch frauenfeindlicher Schriften in den *Egalité des Hommes et des Femmes* (1622) und den *Grief des Dames* (1626) die Diskussion um die Bewertung des ‚Weiblichen‘ in Frankreich. Sowie de Gournay hat sich in den vorherigen Jahrhunderten eine Reihe von Männern und Frauen für die Sache der Frau stark gemacht, man denke vor allem an Christine de Pizans streitbare Infragestellung misogynen Schriften in der *Cité des Dames* (1404/05) oder an

Agrippa von Nettesheims Traktat *De nobilitate et praeclentia foeminei sexus* (1529). Mit dem Beginn der Renaissance hat Boccaccio in *De claris mulieribus* (1375) erstmals einen umfassenden Katalog tatkräftiger Frauen aufgestellt, die sich durch Mut und Stärke ausgezeichnet haben. „Boccaccio begründete damit die biographisch ausgerichteten Verteidigungsschriften zur Frau und wurde zum Vorbild für viele der nachfolgenden Schriften zur *querelle des femmes*“ (141). Bevor sie dann nach Frankreich exportiert wird, erreicht diese Diskussion in Italien, genauer gesagt in Venedig, mit Lucretia Marinellas Verteidigungsschrift *La Nobilità e l'eccellenza delle donne, co' diffetti e mancamenti de gli Huomini* (1600) und Moderata Fontes *Il Merito delle donne* (1600), welche sich gegen den in seiner Vehemenz mit Boccaccios *Corbaccio* (1365) vergleichbaren Katalog weiblicher Schwächen des Jesuiten Guiseppe Passi in *I donneschi diffetti* (1599) richten, ihren Höhepunkt. Unbekümmert und mit großem Eifer ziehen die Düsseldorfserinnen nun von diesem „seit der Antike geführte[n] Streit um die Frauen“ eine Linie bis in die Gegenwart. Die *femme forte* des 17. Jahrhunderts – der „Typus der aktiven, starken Frauen, die weibliche Reize mit spezifisch als männlich geltenden Eigenschaften verbinden“ – fungiert dabei als Projektionsfläche weiblicher (Selbst-)Repräsentation (6). Die fest in die gegenreformatorische Rhetorik eingebundenen Sinnbilder werden in den Dienst eines ahistorischen, deterministischen und jederzeit fest in den Bedingungen der ‚phallogozentrischen‘ Kultur verankerten Mythos gestellt: „Es ist das an sich uralte Selbstverständnis der Frau als Wegbereiterin der Veränderung, als Quelle lebensspendender Erneuerung, als Täterin und nicht als ein hilfloses, beschützenswertes Opfer“ (9).⁵

Da mag man fast von Glück reden, daß man von Baumgärtel/Neysters um alle systematischen und historischen Unwägbarkeiten dieses dreifachen Interpretationsdurchganges gelöst wird und sanft in den Hafen eines Feminismus trivialster Couleur einläuft. Die beiden haben mit Anleihen bei Positionen der Frauenforschung das Konzept der Ausstellung erarbeitet. Die „Galerie des femmes fortes“ ist in breiter Rezeption von *Emma bis Frau im Spiegel* dazu genutzt worden, den Ikonen weiblichen Selbst- und Machtbewußtseins, weiblicher Stärke und Unerschrockenheit sowie, der Logik der Reihe folgend, weiblicher Keuschheit und Tugendhaftigkeit zu huldigen. Der Anspruch der Ausstellung ist klar formuliert: ‚Frau‘ zielt in altbewährter Manier auf die „Klärung der Gegenwart in Auseinandersetzung mit der Vergangenheit“ ab (4). So bleibt einem auch nicht die trivialpsychologische Erkenntnis erspart, daß Frauen damals (wie heute) tatsächlich „zu wenig Macht“, gleichzeitig aber „Angst vor dieser Macht“ gehabt hätten, während im selben Atemzug kameradschaftlich beteuert wird: „Männer halten jedoch nicht aus purer Frauenfeindschaft oder aus herrschsüchtiger Unterdrückung an ihrer Macht fest, sondern schlicht und einfach weil sie das behalten wollen, was sie haben“ (9). Und während Chauvinisten alter Schule die

Heldin als „widerhistorische Neuschöpfung“ bewerten,⁶ um den Abstand von imaginärer Topik und geschichtlichem Faktum zu markieren, postulieren die Düsseldorfserinnen für das 17. Jahrhundert eine „kopernikanische[] Wende“, durch welche die traditionelle Rollenverteilung radikal in Frage gestellt werde. Der Mann verliere „seine zentrale Stellung im Epizentrum der Macht“ (9). Blanca von Kastilien, Jeanne d'Arc, Anna von Österreich, Charlotte Corday, Heide Simonis? – So schlicht darf die historische Reihe der *femme forte* auch dann nicht ausfallen, wenn es gilt, eine breitere Öffentlichkeit an einen komplexen Gegenstand heranzuführen. Der feministische Zuschnitt stellt gerade einen solchen Zugang. Das Versprechen, ein unmittelbares Verständnis „von Frau zu Frau“ sei möglich, entbehrt jeglicher methodischen Legitimation. Aus systematischen Erwägungen sind Feministinnen in den letzten Jahren vehement gegen die Fiktion eines einheitlichen, verbindlichen Subjekts – die 'Frau' – zu Felde gezogen. In der Konfrontation der Gegenwart mit dem frühen 17. Jahrhundert erweist sich eine solche Identifikation nun aber in besonders eklatanter Weise als unhaltbar. Oder handelt es sich auch bei solchen kritischen Revisionen der Frauenforschung, wie sie etwa Judith Butler vornimmt,⁷ nur um Einwände einer jener von Baumgärtel/Neysters so heftig attackierten „Nutznießerinnen“ eines „ehemals bitter geführten Kampfes der Suffragetten“ (11)?

Die Suche nach einer Heldin mit verbindlichem Marktwert macht Baumgärtel/Neysters unfähig, zwischen der unter verschiedenen ideologischen Vorzeichen in Dienst genommenen *femme forte* und ihrem realhistorischen Substrat zu unterscheiden: Artemisia, Judith, Kleopatra, Dido, Cloelia, Lukretia und Semiramis hätten „die Politik bestimmt, die Werte geprägt und die Geschichte in Bewegung gehalten“ (153), heißt es im Katalog – in der Bemühung, hinter Maske und Staffage die „echte“ Heldin, hinter dem Stereotyp das Individuum zu entdecken. Unter diesen, sich ideologiekritisch gerierenden Prämissen muß gerade das erste Gesetz der Topik als Defizit erscheinen: „Entindividualisierung“, „Verdichtung“, „Typisierung und Reihung zu einem formelhaften Frauenbild“ (142). Im Netz der das 17. Jahrhundert überspannenden Zeichen gibt es aber kein Zurück hinter die Fome(l)n der kulturellen Repräsentation. Das gilt auch für das historische Porträt, wie es den Düsseldorfserinnen zum Garanten unmittelbarer Präsenz geworden ist. Doch reflektieren gerade jene Bilder, die zur unproblematischen Identifikation einzuladen scheinen, ihren vermeintlichen Abbildungscharakter als Effekt wohlkalkulierter Fiktion, so wie etwa dem Betrachter auf Vouets Allegorie das Antlitz der Auftraggeberin Anna von Österreich nur noch aus Minervas Spiegel entgegenlächelt (Kat. Nr. 4). Ungeachtet solcher Fiktionalitätssignale sind jedoch dem Wunsch nach positiven Identifikationsmustern alle „Bilder[] positiver weiblicher Macht und Willensstärke“ (13) eins – ob Regentschaftsübernahme der Semiramis oder Selbstmord der Lukretia; und alle Heldinnen werden zu „Signifikanten für Veränderungen

oder gesellschaftlichen Umsturz“ (12): „Ob Auftragskunst, Huldigung oder Sammlerstück, immer steckt hinter dem Bild ein Leitbild von der Rolle der Frau in der Gesellschaft“ (7). Ein so formuliertes Konzept muß aber zwangsläufig am eigenen Anspruch scheitern, zwischen Leitbild, ja sogar Selbstdarstellung ‚der Frau‘ und kultureller „Imagination“ des Weiblichen als (Tugend-)Heldin zu differenzieren (12).

Vor dem Hintergrund der Aporien der Düsseldorfser Konzeption ist es allein der Kompetenz der erfahrenen Ausstellungsmacherin Sibylle Ebert-Schifferer und ihrer Mitarbeiterin Franziska Wind zu danken, daß die „Galerie der starken Frauen“ zumindest in Darmstadt den Angriff des Vulgär-Feminismus halbwegs unbeschadet übersteht. Den beiden gelingt es, die konstitutive Doppelcodierung der *femme forte*, die sich in den Bildprogrammen des 17. Jahrhunderts spiegelt, durch die räumliche Trennung der Exponate klar herauszustellen. Hierbei bietet die klassizistische Architektur des Landesmuseums mit vier hintereinanderliegenden Ausstellungsräumen einen unprätentiösen und zweckmäßig genutzten Rahmen. In produktiver Selbstbeschränkung haben die Darmstädterinnen aus dem verfügbaren Material der Druckgraphik – die Düsseldorfser Graphische Sammlung, die Staatliche Graphische Sammlung in München und das Berliner Kupferstichkabinett sind die wichtigsten Leihgeber – vier deutlich konturierte thematische Schwerpunkte zusammengestellt: Von der Herrscher(innen)-Ikonographie (den Amazonen und Salondamen) führt der Weg zu den kanonischen Pathosformeln der Gegenreformation: zunächst zu den Königinnen, die den Freitod gewählt haben, dann zu den Opfern und schließlich zu den Täterinnen.

Mit den Stichen des berühmten Medici-Zyklus, die 1710, also 85 Jahre nach der Fertigung der Gemälde entstanden sind, greift die Ausstellung auf das wohl unerhörteste Beispiel weiblicher Selbstdarstellung zurück. „Die Medici-Galerie ist ohne Beispiel, denn niemals zuvor hatte es eine Frau gewagt, ihre eigene Geschichte in dieser Weise verherrlichen zu lassen“ (99). Maria von Medici gibt 1622 bei Peter Paul Rubens diese an den Heiligenzyklen orientierten Meisterwerke höfischer Rhetorik in Auftrag, in denen sie sich als Minerva-Bellona feiern läßt. In der Mitte des Zyklus plazierte die Darstellung ihrer Regentschaftsübernahme. So wird Maria von Medici die „Wegbereiterin der Ikonographie der Heldin in Frankreich“ (83). „Eine Fülle von Bauwerken, Skulpturen, Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphik, Tapisserien und kunstgewerblichen Gegenständen legt bereedtes Zeugnis von dem Wunsch der Regentinnen ab, sich selbst und ihre Regentschaft in Kunstwerken öffentlich zu rechtfertigen“ (67). Dafür wird immer wieder die facettenreiche Geschichte der Artemisia in Dienst genommen, auf die sich schon die „persönliche[] Ikonographie der französischen Königinwitwe und Regentin“ Katharina von Medici gestützt hat (68). Anna von Österreich beauftragt etwa nach dem Tod Ludwigs XIII. Vouet mit einem Gemälde wie *Artemisia beim Bau des Mausoleums* (Kat. Nr. 87), um ihrer trauernden Gattentreue und im gleichen Atemzug der eigenen Herrschaftswürdigkeit ein angemessenes Denkmal zu setzen. Ein anderes spektakuläres Bild bringt die Darstellung weiblicher Regentschaft und die dieser Form des „ritualisierten Staatsstreich[s]“ (66) inhärente Legitimationsproblematik auf den Punkt. Auf Renis 1945 zerstörter Darstellung der Herrschaftsübernahme der Semiramis erhält die Königin die Insignien der Macht nicht etwa vom König, sondern sie krönt sich selbst. „Diese weibliche Ahnengalerie hatte politische Brisanz, da sie ein Dokument eines neu geweckten Geschichts- und Traditionsbewußtseins der französischen Regentinnen und Frauen des Hochadels und damit ein klares Bekenntnis zur Macht darstellte“ (141).

Eine solche Selbstinszenierung steht in unmittelbarer Beziehung zur französischen Salonkultur, in der *dames des lettres* wie Madame de Sablé, Mademoiselle de Scudéry und später Madame de Sévigné nicht nur geduldet wurden, sondern ebenso aktiv wie verehrt Mittelpunkt gewesen sind. In Romanen wie Madeleine de Scudéry's *Clélie* (1658) wird jene in den Salons des Frondeadels gepflegte Unterhaltungskultur dargestellt, die auch am Hofe zu etablieren sich Anna von Österreich zwischen 1652 und 1655 vergeblich bemüht hat. In ihren geistreichen Gesprächsspielen schafft sich die weibliche Hocharistokratie ihre eigene literarische Ikonographie. Die Grande Mademoiselle, Anne Marie Louise d'Orléans, greift gar selbst zur Feder, um in den *Divers portraits* (1659) dem exklusiven Selbstverständnis einer gesellschaftlichen Elite durch einen zeitgenössisch-modischen Helden- und Heldinnenkatalog Ausdruck zu verleihen. „Ein kriegführender, von Bürgerkriegen heimgesuchter Staat“, erläutert Renate Kroll die so entstehenden Werke vor dem Hintergrund der politischen, sozialen und religiösen Umwälzungen des 17. Jahrhunderts, „braucht aber auch starke Frauen, und so entwirft eine auf Krieg eingestellte Gesellschaft in Phantasie und Bildern ihrer (Kultur-)Träger einen Frauentypus, der töten kann oder zumindest dem Tod gegenüber positiv eingestellt ist“ (55). Dieser Krise ist es zu verdanken, daß die Amazone in Biographie, Historiographie und Portrait, in Memoiren, Elogen und Traktaten, aber auch in Romanen wie *Clélie* oder Honoré d'Urfés *L'Astrée* (1607-1627) ihren Siegeszug antritt. Es entstehen Bilder wie Rubens' *Amazonenschlacht* (in der Alten Pinakothek) oder Claude Deruets Variationen des Themas (Kat. Nr. 8 und 9). Von einem dem heutigen Begriff entsprechenden „feministische[n] Impetus“ zu sprechen (57), scheint angesichts dieses eher standes- als geschlechtsspezifischen Selbstverständnisses der Rollenmuster dennoch zu hoch gegriffen.

Es handelt sich bei der *femme forte* also ganz offensichtlich um einen Begriff, „der von gesellschaftlichen, soziohistorischen, soziokulturellen Positionen unterschiedlich besetzt wird“ (61f). Die Doppelcodierung, die der Topos durch seine Aktualisierung in verschiedenen politischen bzw. theologischen Kontexten erfährt und mithin die Bandbreite seiner Inszenierung, wird vollends deutlich, wenn man bedenkt, daß die Stärke der Amazone und Heerführerin Dreh- und Angelpunkt der zeitgenössischen moralphilosophischen Definition von Tugend-Stärke ist. Die kriegerische Aktivität wird zur „amazonenhafte[n] Verteidigung“ weiblicher Unschuld umgemünzt (60). Der Typus der Kämpferin konvergiert mit demjenigen der keuschen, starken Jungfrau, welcher Pallas Athene, Minerva, Bellona und Jeanne d'Arc zu Substituten der *einen* Tugendheldin macht: Die „starke Jungfrau“ nach dem Vorbild der unbefleckten Maria verwandelt sich bei Le Moyne in den Typus der opferbereiten Frau. Dieser „apokalyptisch anmutende[] Aufopferungswahn“ der Heldin bildet (60), ausgehend von Abraham Bosses, Gilles Rousselets und Claude Vignons Illustrationen der *Galerie des Femmes Fortes* (Kat. Nr. 55), den zweiten thematischen Schwerpunkt der Ausstellung. Le Moynes Allegorien gehen auf die spätmittelalterliche Tugendikonographie zurück, die „letztlich auch die Tugendbotschaft der Renaissance-Serien von den *donne famose* bis zu den *neuf preux et preuses*“ gespeist hat (144).

Für die Bereitschaft zum Selbstopfer stehen Schicksale wie das der Sophonisbe (Kat. Nr. 170) oder der Porcia (Kat. Nr. 165);⁸ insbesondere der Tod von Exotinnen wie Dido (Kat. Nr. 91-92) und Kleopatra (Kat. Nr. 133-134) hat paradigmatische Qualität gewonnen. Im Freitod treffen Tugend-Stärke und Regentschaftsapothese zusammen. In der Gegenüberstellung von Graphik und Gemälde machen die Darmstädterinnen dabei die ästhetische Differenz deutlich, die zwischen moralphilosophischem Substrat und künstlerischer Realisierung des Motivs besteht. Denn unter der Hand des Künstlers wird die (Tugend-)Heldin von einer Erotik überlagert, die keineswegs in den Strategien arguter Rhetorik aufgeht und etwa den bloßen Schein der Schönheit oder des weltlichen Ruhms „entlarvt“. Kurz: Hier manifestiert sich unter dem Deckmäntelchen gegenreformatorischer Programmatik ein Ortswechsel, der die Tugendheilige im Modus der Darstellung zur „Schönheit“ verwandelt. Nicht nur Guercino macht für die Darstellung seiner ägyptischen Königin Anleihen bei der klassischen Venusikonographie (Kat. Nr. 136). Auch Cagnacci, dessen Kleopatra Gegenstand eines doppelten Voyeurismus ist und mithin ganz in der Ostentation aufzugehen scheint, bewahrt trotz dieser Zur-Schau-Stellung eine seltsame Aura der Unantastbarkeit, wie sie sonst nur den profanierten Heiligenbildern der Renaissance eigen ist: Kleopatra als *pin-up* neuplatonischer Provenienz. Dabei wird dieser Effekt durch einen wirkungsvollen Kunstgriff verstärkt: Die auf Kleopatra gerichteten Blicke der dem Bildbetrachter abgewandten Frauen schließen diesen von der intimen Szene aus, welche Cagnacci gleichzeitig dem derart von außen eindringenden Blick zu offenbaren scheint. Das Erbe der Renaissance mag auf den eminenten Einfluß der Carracci zurückzuführen sein. Zur Überwindung des Manierismus besinnen sie sich auf die Venezianer und entwickeln ihren

idealisierten Realismus, der die Kunst um 1600 maßgeblich prägt. Aus diesem Stil geht jener vor allem durch den Einfluß Renis ausgebildete „barocke[] Klassizismus“ hervor (81), der den Gegenpol zu Caravaggios Naturalismus bildet und der durch Vouets Synthese von „Caravaggismus, reformierter[m] Caravaggismus in der Art Orazio und Artemisia Gentileschi“ sowie eben dieses Klassizismus auch nach Frankreich importiert wird (82).

Weiter verbreitet, diesen Schluß legt jedenfalls die Darmstädter Präsentation des dritten Ausstellungsschwerpunktes nahe, ist jedoch die latente Diffamierung des Gegenstandes in der Darstellung von Schwäche und Opferbereitschaft. Die Anschläge auf Lukretia (Kat. Nr. 144-146), Camma (Kat. Nr. 88) oder Susanna geben der Argumentation „Schwäche als Stärke“ die vornehmsten Beispiele an die Hand. Keuschheit als höchste weibliche Tugend, die es um jeden Preis zu verteidigen gilt, wird zum unabdingbaren Kennzeichen der (Anti-)Heldin. Sie zeichnet sich so wie etwa Corneilles Chimène aus *Le Cid* oder Racines *Phèdre* durch Passivität und Verzicht im Leiden aus. Diese Symbiose von Stärke und Makellosigkeit wird es sein, die dann im bürgerlichen Kontext humanistischer Provenienz zu „Werten wie Treue, Keuschheit, Bescheidenheit, Gefügigkeit, Leidensfähigkeit, Opferbereitschaft und Selbstopferung“ umdefiniert wird, so daß die *femme forte* als Vorläuferin der *femme chaste* des 18. Jahrhunderts anzusehen ist (62). In zahlreichen biblischen Illustrationszyklen wie den *Berühmten Frauen der Bibel* (1563) von Maarten van Heemskerck ist daher vor allem Susanna bereits ins Zentrum einer umfassenden mariologischen Argumentation gerückt. In diesen Bildern steht nun die Erotik des Gegenstandes tatsächlich ganz im Dienste der Rhetorik: Jeder Selbstmord – und sei er noch so grausam –, jeder Anschlag auf die Keuschheit wird zum Anlaß genommen, hier und da neckisch eine Brust zu entblößen und den Reiz der Tragik auf diese Weise zu steigern. Vielleicht leisten gerade solche Bilder den entschiedensten Beitrag zu einer Imagologie des 17. Jahrhunderts, wo etwa Lukretia auf Felice Fischerellis (gen. Il Reposos) Bild ihre Vergewaltigung eher lustvoll zu erwarten als den Täter abzuwehren scheint (Kat. Nr. 145), Jacques Stellas Darstellung der Cloelia eher einer ländlichen Badeszene denn einer Flucht gleicht (Kat. Nr. 90) und van Honthorst die panisch fliehende Susanna gar frontal zum Betrachter und völlig entblößt den Blicken ihrer Peiniger aussetzt.

Wenn es nun aber überhaupt einen Prototyp der *femme forte* gibt, so ist dies ohne Zweifel Judith. Der vierte Schwerpunkt der Darmstädter Ausstellung zeigt daher die monumentalen Bilder der tugendhaften Täterinnen: Judith (Kat. Nr. 106-111), Jael (Kat. Nr. 101-102) und Esther. Sehr stark und sehr blutrünstig werden allein sechs Variationen des Mordes an Holofernes zur Schau gestellt – darunter das berühmteste Bild der Ausstellung, zugleich das einzige Bild einer Künstlerin: Artemisia Gentileschis Hinrichtungsszene. Die Darm-

städterinnen exponieren in dieser Serie die Gratwanderung zwischen *femme forte* und *femme fatale*, wenn sie, die alte ikonographische Identifikationsproblematik aufgreifend, mit dem Vouet zugeschriebenen Gemälde *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers* (Kat. Nr. 124) Judiths erotisch-dämonische Kehrseite exponieren, die schon am Ende des 18. Jahrhunderts die Judith-Maria-Konstellation fast vollständig überblendet hat. Vor dem Hintergrund dieser kulturkritisch-imagologischen Perspektivierung ist es sinnvoll, die martialischen Frauenbilder in den Kontext der Traktate vom ‚Geschlechterkampf‘ zu stellen, der in zahlreichen misogynen „Weibermacht-Zyklen“ (Kat. 81-88) des 17. Jahrhunderts heraufbeschworen wird. Szenen wie die von Laurent de la Hayes dargestellte ‚verkehrte Welt‘ auf dem Bild *Herkules und Omphale* (Kat. Nr. 60) und Guercinos Entmachtung des Mannes auf dem Gemälde *Delila und Samson* (Kat. Nr. 61) stellen die Kehrseite der *femme forte* dar. Solche Visionen sind sicherlich weniger „Reaktionen auf den Machtgewinn von Frauen“ (155), die sich gegen „letzte Reste matriarchaler Strukturen“ richten (154), als vielmehr illustre Dokumente kultureller Phantasmatik.

Von dieser souveränen Präsentation des von den Düsseldorferinnen gesammelten Materials heben sich die erheblichen formalen Schwächen des Kataloges unschön ab. So fallen neben den vielen Druckfehlern vor allem einige redaktionelle Ungereimtheiten auf: Der Katalogteil „Die Galerie der starken Frauen“ beginnt nicht etwa, wie im Inhaltsverzeichnis angegeben, auf Seite 224, sondern auf Seite 205; die Abschnitte „Weiberlisten – Liebestorheiten“ (182), „Die nackte Heldin“ (195) und „Geschlechterkampf“ (202) lassen ihrer Typographie nach einen neuen Beitrag erwarten, sind aber tatsächlich Teil des Aufsatzes von Bettina Baumgärtel; ein auf dem Titelblatt angekündigter Beitrag von Gerlinde Voland fehlt im Katalog; statt der angekündigten „35 Gemälde“ verzeichnet der Katalog 42 Exponate (6); der „blaue Mantel“ auf Gilbert de Sèves Gemälde *Anna von Österreich als Minerva* (Kat. Nr. 5) ist offensichtlich golden (111) usw. Darüber hinaus entbehren insbesondere die Bildkommentare einer einheitlichen Perspektive und versammeln thematisch mehr oder weniger einschlägige Informationen in unsystematischer Auswahl.

Dennoch: „Die Galerie der starken Frauen“ gibt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Topik des Weiblichen im 17. Jahrhundert wertvolles Material an die Hand, das in dieser Konzentration bisher in keiner vergleichbaren Weise zusammenhängend dokumentiert worden ist. Hier öffnet sich über die bisher vorliegenden Interpretationsangebote hinaus ein weites Feld für interkulturelle Studien, die dazu beitragen können, die Koordinaten der *femme forte* in aller zu Gebote stehenden Differenzierung historisch bzw. diskursgeschichtlich festzulegen.

Anmerkungen

- 1 Nicht gezeigte Gemälde: Kat. Nr. 2, 5, 123, 174 (s. Anm. 2).
- 2 Die Galerie der starken Frauen. La Galerie des Femmes Fortes. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Bearb. von Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters. Düsseldorf 1995.
- 3 Die eingeklammerten Angaben im Text beziehen sich auf die Seitenzahlen des Katalogs.
- 4 Folgende Beiträge sind in den Katalog aufgenommen: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters: Kopernikanische Wende; Margarete Zimmermann: Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische Querelle des Femmes des 15.-17. Jahrhunderts; Renate Baader: Heroinnen der Literatur. Die französische Salonkultur im 17. Jahrhundert; Renate Kroll: Von der Heerführerin zur Leidensheldin. Die Domestizierung der *Femme forte*; Barbara Gaethgens: Macht-Wechsel oder die Übergabe der Regentschaft; Sibylle Ebert-Schifferer: Vom Seicento zum Grand goût; Silvia Neysters: Regentinnen und Amazonen; Bettina Baumgärtel: Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der Starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und Buchillustrationen.
- 5 Vgl. Sylvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main 1979. I. Schattenexistenz und Bilderreichtum. Zur Struktur kultureller Repräsentanzen des Weiblichen, S. 17-61.
- 6 Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1978. S. 55.
- 7 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991. Bes. Kap. 1: Die Subjekte von Geschlecht, Geschlechtsidentität/Begehren, S. 15-62.
- 8 Wohl weniger aus sachlichen als vielmehr aus Platzgründen stellen die Darmstädterinnen Sophonisbe und Porcia im dritten Schwerpunkt neben Lukretia, Camma und Susanna aus. Die Grenzen zwischen diesen beiden Typen der *femme forte* sind fließend.
- 9 Das Gemälde ist das einzige niederländische Beispiel der „Galerie“.

Frauke Berndt (Frankfurt am Main)

Druckgraphik, Zeichnung und Buchmalerei in Schlesien ca. 1550 – ca. 1650

Die Ausstellung „Piotr Oszczanowski, Jan Gromadzki: Theatrum Vitae et Mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 – ok. 1650“ im Muzeum Historyczne w Wrocławiu, die leider bloß anderthalb Monate dauerte (9. Februar bis 17. März 1996), war die erste seit Jahren, die sich der schlesischen frühneuzeitlichen Kunst

widmete. Früher gab es bereits die Schau, die Cornelius Mueller 1935 noch im Schlesischen Museum der Bildenden Künste veranstaltete, dann 32 Jahre später die Präsentation von Bożena Steinborn im Schlesischen Museum Breslau (Muzeum Śląskie we Wrocławiu; 1966) und jene von Ewa Houszka ebendort, jetzt Nationalmuseum Breslau (Muzeum Narodowe we Wrocławiu; 1984). Während sich die ersten zwei Ausstellungen mit der heute besser bekannten Schlesischen Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts (hauptsächlich Epitaphienmalerei) beschäftigten und die dritte Schlesische Porträts vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zeigte, ist der Gegenstandsbereich der jetzigen noch kaum erforscht. Von den seltenen und verstreuten Veröffentlichungen ist vor allem die frühe Arbeit von Karl Masner über den Bilderschmuck der schlesischen Stammbücher (1907) erwähnenswert, ferner auch die neueren Kataloge und Aufsätze von Adam Wiecek und Heinrich Geissler. Niemand hat aber bisher versucht, eine breite Übersicht darzustellen. Umso wertvoller und interessanter ist die nunmehrige Initiative zweier junger Forscher, die an der Universität Breslau und der Universitätsbibliothek tätig sind.

Die letztgenannte Institution, die in ihrer jetzt in den Gebäuden des ehemaligen Augustinerstiftes auf der Sandinsel befindlichen Abteilung für alte Drucke einen wahren Schatz schlesischer Kultur beherbergt – beträchtliche Restbestände berühmter Büchersammlungen der reichen Provinz, vor allem die der Breslauer Stadtbibliothek –, lieferte einen großen Teil der gezeigten Werke. Man sollte darüber aber nicht vergessen, daß bis Ende der achtziger Jahre insbesondere der Bildbestand der Bibliothek nicht besonders gut inventarisiert und deshalb nur schwer zugänglich war, was nur im politischen Zusammenhang zu verstehen ist. Die fünfjährige Mühe der Organisatoren, die oft Pionierarbeit war, muß hier also besonders unterstrichen und gelobt werden.

Gezeigt wurden die Objekte in zwei repräsentativen Sälen im ersten Stock des historischen Breslauer Rathauses, heute Sitz des Historischen Museums. In einem dritten und kleineren sah man den Versuch einer Rekonstruktion einer altbreslauer Kunstkammer. Das auch mit Karten und naturwissenschaftlichen Objekten gefüllte Gewölbe sollte an das Studierzimmer eines lokalen Humanisten oder aber an eine öffentliche Breslauer Lehranstalt wie etwa die Bibliothek der Maria-Magdalena-Schule erinnern. In einem der angrenzenden Säle wurden ausgewählte frühere graphische Werke Breslaus gezeigt, die dem Zeitraum von den Anfängen um die Mitte des 16. Jahrhunderts bis zur Zeit um 1600 entstammten. Hier dominierte, keineswegs überraschend, die Holzschnitt-Produktion des Verlags beider Scharffenberg, Vater und Sohn, von denen der ältere, Crispin (1519-1576), seit 1551 in der Oberstadt ansässig war und selbst in Holz arbeitete. Die zweite auf dem Gebiet der Graphik wichtige, etwas spätere Persönlichkeit der Stadt war der mit Humanisten befreundete Kupferstecher Georg Hayer (1559-1614), des-